O DISCO E A MÚSICA POPULAR NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Paulo Castagna

1. Os "chorões"

Nas últimas décadas do séc. XIX, quando estavam em voga as danças de salão, executadas por pequenos conjuntos instrumentais ou pelo piano em salões de dança da elite brasileira, surgiam nas grandes cidades, mas principalmente no Rio de Janeiro, conjuntos instrumentais semi-profissionais que atuavam no mercado periférico, em salões, em clubes carnavalescos e em serenatas de rua.

A maior parte desses músicos eram negros e mulatos. Não eram vadios ou, como foi comum nas décadas de 20 e 30, "malandros". Todos tinham empregos de baixo salário, geralmente como funcionários públicos, militares ou policiais, alguns atuando também como músicos em bandas.

Esses grupos tocavam o mesmo tipo de música que circulava na elite - polcas, mazurcas, valsas, tangos, quadrilhas, etc., mas sem o caráter "chique" exigido nos salões refinados. Havia, entre eles, indistintamente, os que tocavam por partitura ou de ouvido, mas destacaram-se mais aqueles que conheciam a escrita musical e eram capazes de produzir arranjos. Seu instrumental era normalmente os instrumentos de madeira (flauta, clarineta, clarone), de metal (bombardino, oficleide, trombone), de cordas (violão, cavaquinho, bandolim) e de percussão (pandeiro, reco-reco). Note-se a herança das bandas nesses grupos, já que os instrumentos utilizados eram essencialmente aqueles que podiam ser tocados em pé, sendo incomuns o violoncelo, e o piano, além dos violinos, reservados à música culta.

Até hoje não foi esclarecida a origem do termo "choro", mas entre as principais hipóteses estão a derivação do nome da expressão "tocar chorado" (tocar improvisando) e de "chorar" como sinônimo de pedir, esmolar de casa em casa. Abastecendo a periferia do mercado de consumo, em "espetáculos de variedades", nos teatros da periferia, em serenatas e festas pagas, em cinemas e bailes de classe média. Até fins da década de 1910 os chorões eram vistos com extremo preconceito, sendo largamente aceitos somente na década de 20, mas já se transformando em "orquestras típicas", "conjuntos regionais", conjuntos de carnaval, orquestras de cassinos, de casas "bem freqüentadas" e de gravadoras. O primeiro livro escrito sobre o fenômeno foi *O choro* (1934), de Alexandre Gonçalves Pinto, que incluiu dezenas de biografias de chorões que atuaram desde o final do séc. XIX.

O aspecto mais interessante dos chorões está na inovação musical nas primeiras décadas do séc. XX, no âmbito popular. Tocando todos os gêneros de dança em voga, especialmente o maxixe, contribuíram, pelo caráter improvisado de suas execuções, para o surgimento de uma nova maneira de se tocar: o choro. Não se tratava propriamente de uma forma musical, mas de uma maneira de execução de polcas, maxixes, tangos e até valsas, baseada nos conjuntos de sopros e violões e na constante improvisação, fenômeno básico do choro que chegou aos nossos dias. Um traço rítmico específico dos chorões, utilizado na maioria das formas binárias (quase todas, à exceção de valsas e mazurcas) era a sincopação do acompanhamento, surgida nos tangos de

Ernesto Nazaré e popularizada entre os chorões. Embora se tenha consagrado o *choro* como uma composição binária sincopada, resultado da fusão da polca, do tango e do maxixe, a pluralidade de formas, até a década de 20 era bem maior que o tipo de composição que predominou no repertório das "orquestras regionais", posteriormente "conjuntos regionais" de choro que até hoje existem nos bairros tradicionais de várias cidades brasileiras.

Um dos últimos grupos remanescentes dos chorões foi *Os Oito Batutas*, dirigido por Pixinguinha, que começam a tocar nos saguões de cinemas em 1918. Eram todos negros. O sucesso internacional que alcançaram a partir de 1922 foi um indício da transformação desses grupos que, como tais, deixaram de existir, substituídos pelas "orquestras típicas" ou "orquestras regionais". Tais grupos, além de formas brasileiras, passaram a cultivar também formas norte-americanas que começavam a ser exportados em massa: o principal foi o *fox-trot*, mas também foram comuns o *one-step*, o *two-step* e a *valsa-boston*. A maneira de execução dos jazz-bands não somente criou do gênero em todo o Brasil, como influenciou o repertório e as técnicas das "orquestras típicas" das décadas de 30 e 40.

A partir dos últimas anos da década de 10 os últimos chorões e as primeiras "orquestras regionais" começaram a tocar sambas, gênero que conviveu com o choro até hoje. Os choros e os sambas difundiram-se amplamente no disco e no rádio, a partir de 1922, iniciando uma evolução própria, repleta de transformações e inovações.

3. O samba

O termo "samba" provavelmente derivou-se da palavra angolana *semba*, que significa umbigada, traço coreográfico presente no batuque e no lundu de negros e mulatos brasileiros, desde fins do séc. XVIII. Surgido na periferia carioca, mais especificamente nos morros e favelas, o samba foi dança exclusiva de classes baixas, entre de negros e mulatos, como manifestação radicalmente oposta à cultura da elite local. À semelhança do choro, o samba primitivo não foi um gênero totalmente definido, abrigando inúmeras manifestações de origem africana mescladas a contribuições portuguesas. O surgimento do samba é um processo que remonta ao final do período colonial e que iniciou ampla difusão somente a partir das concentrações populacionais da periferia carioca no final do II Império. Ainda em 1819, Johann Emmanuel Pohl assistiu aos *batuques* de negros em Minas Gerais e Goiás, deixando-nos uma descrição que apoia a suposição de uma evolução dos batuques para o samba:[1]

> "*Todos se põem em círculo. Um homem salta para a frente e dança à vontade em volta do círculo, até que segura uma mulher pela cintura, bate os joelhos violentamente contra os dela e volta ao círculo. Então a mulher fica no círculo, dança em volta e com o mesmo movimento escolhe um homem, que depois solta. tudo se faz ao som de uma viola e os espectadores bateram as palmas, de acordo com o compasso, repetindo um estribilho, como, por exemplo:* Areia do mar! *Os brasileiros gostam tanto dessa dança, que são capazes de continuá-la durante toda a noite, embora com isso tanto se excitem e se fatiguem, que muitas vezes caiam exaustos e tenham de ficar doentes no dia seguinte. Desde os primeiros tempos, os missionários combateram violentamente essa dança, por ser indecente. Nisso se distinguiram sobretudo os capuchinhos,* de propaganda

[1] CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6ª, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p.690 (Coleção reconquista do Brasil, 2ª série, v. 151)

> fide, *de Roma. Não conseguiram, porém, aboli-la, por ser, como já dissemos, apaixonadamente apreciada por todos os habitantes.*"

Sambas primitivos ainda existem em muitas regiões brasileiras. Nesses sambas era comum a alternância de um verso ou estrofe cantada (muitas vezes de improviso) por um solista, seguida por um refrão coral (dos demais participantes), estrutura de origem africana. Havia, entretanto, os sambas-corridos, sem refrão. A umbigada e a disputa entre os participantes, pelo melhor improviso do verso e melhor evolução na dança, ainda comum no batuque remanescente no interior de São Paulo devem ter sido os principais elementos do samba primitivo, baseado no acompanhamento de instrumentos de percussão ou simplesmente com palmas ou batuques em objetos, como caixas e aparelhos de cozinha (daí a expressão "cozinha" para a seção de percussão dos grupos populares). A origem africana desse tipo de manifestação pode ser comprovada pelas observações feitas em Luanda por Alfredo de sarmento, incluídas no livro *Os sertões d'África* (1880):[2]

> "*Em Loanda e em vários outros presídios e distritos, o batuque difere* [...] *consiste também o batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada (a que chamam* semba*) na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo*"

O samba iniciava a "invasão" da cidade já nos últimos anos do séc. XIX, mas é somente com a gravação de *Pelo telefone*, em 1917, que se poderia traçar a sua história que, entretanto, até o final da década de 20 ainda não foi suficientemente pesquisada, já que os autores procuram enfocar o samba a partir da década de 30. Pelas informações ora disponíveis, o principal fenômeno que o corre com o samba nas décadas de 10 e 20, em decorrência de sua urbanização é semelhante ao que ocorreu com o maxixe. Sem perder o caráter de dança cantada, o samba urbano foi perdendo o caráter de dança de roda improvisado e se transformando em dança de pares nos salões ou dança de blocos nos bailes de carnaval. Além disso, seu canto foi sendo conformado aos padrões verificados nas danças de salão ou de chorões, que exigia maior variedade harmônica e melódica e utilização de um instrumental cada vez mais rico, como o das "orquestras típicas" da década de 20. Por isso o protesto de Caninha e Visconde de Bicoíba no samba carnavalesco *Esta nega qué me dá* (1921), no qual cantavam: "*samba de morro / não é samba / é batucada /* [...] */ cá na cidade / a história é diferente / só tira samba / malandro que tem patente*".

Outro fator observado na transformação do *samba de morro* para o *samba urbano* foi o enriquecimento formal, aproximando-o das danças de salão da Belle Époque. Se, originalmente, o samba fora baseado em versos improvisados alternados por um refrão coral, o samba urbano exigia, além de uma harmonia e um instrumental mais ricos, também uma introdução e uma segunda ou até uma terceira parte, como ocorria nos tangos, valsas e polcas. Noel Rosa, no samba *Quem dá mais?*, gravado em 1932, testemunha essa diferença:

> *Quem dá mais?*
> *Por um samba feito nas regras da arte*
> *Sem introdução e sem segunda parte*
> *Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro*

---

[2] CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. op. cit., p.689.

e exprime dois terços do Rio de Janeiro.

Passada a primeira fase de urbanização, aproximadamente de 1917-1930, o samba urbano entra em um novo processo evolutivo, no qual prevalecia a visão bem humorada do quotidiano da classe média, a exaltação nacionalista e uma criatividade não mais ligada às classes baixas, com os refinamentos poéticos e melódicos que marcaram as composições de Noel Rosa e Ary Barroso.

Com a urbanização, samba derivou-se em manifestações múltiplas a partir da década de 20, como o *samba-de-breque* (do inglês *break*, em virtude da parada para improviso realizada pelo cantor); o *samba-canção*, mais lento que o samba dançado e com maior enfoque na melodia; o *samba carnavalesco*, mais simples, com letra ingênua e despretensiosa, por ser destinado à ocasião; o *samba-choro*, executado sob o improviso dos "grupos regionais", o *samba-enredo*, destinado aos desfiles de escolas de samba, a partir de 1930, com texto alusivo ao tema do desfile; o *samba-exaltação*, destinado ao louvou de alguém ou de alguma instituição, geralmente a pátria; o *samba de gafieira*, modalidade instrumental executada por "orquestras" ou grupos de salões de dança; o *samba de partido alto*, modalidade que guarda elementos originais do samba, composto e executado por conhecedores do gênero, típico do início do séc. XX, mas ressurgido a partir dos anos 40, como samba de tendências pouco comerciais; *samba de quadra* ou *samba de terreiro*, destinado a escolas de samba, mas fora do período carnavalesco; *sambalada*, que incorporava a maneira lenta e romântica das baladas norte-americanas da década de 50; *sambalanço* (ou *samba de balanço*) modalidade mais refinada, surgido em conjuntos de boates cariocas e paulistas, caracterizado pelo deslocamento do acento rítmico, reconhecido como um dos precursores da *bossa-nova*; *sambolero*, samba "abolerado" dos anos 50 e outros.

4. Marchas carnavalescas

Derivadas das marchas militares, a marcha ou *marchinha carnavalesca*, nome que indicava o caráter ingênuo e alegre das composições, surgiu com *Ó abre alas*, de Chiquinha Gonzaga (1899). Penetraram as "orquestras típicas" da década de 20 e tiveram seu andamento acelerado por influência das jazz-bands norte-americanas. Derivadas das *marchinhas carnavalescas*, surgiram as *marchas-rancho*, em fins da década de 10, peças eram executadas nas "orquestras" de ranchos carnavalescos. As *marchas-rancho* eram mais lentas e valorizavam mais o aspecto melódico, com textos mais bucólicos e, às vezes, mais sentimentais. A partir de 1927 começaram a ser compostas marchas já denominadas *marchas-rancho*.

5. O disco

O norte-americano Thomas Édison desenvolveu o fonógrafo na década de 1870 para ser usado exclusivamente como gravador da voz, para uso em escritórios. O aparelho foi exibido, pela primeira vez, com enorme espanto, na Academia de Ciências de Paris em 1878, onde os apresentadores chegaram a ser acusados de ventriloquismo. O Brasil manifestou rápido interesse pelo invento e, já em 1879, o fonógrafo era conhecido em Porto Alegre.

Édison não gostava de música e detestava o fato de seu invento vir a ser usado para o "entretenimento", mas a história fez com que o fonógrafo rapidamente descobrisse na música sua principal utilização. Em 1888 Charles Summer Tainter, mecânico de Edison criou os cilindros ocos de papelão cobertos por cera, surgindo,

assim, o grafofone, que permitia a rápida gravação e reprodução da voz falada ou cantada. O grafofone chegou a ser usado pela família imperial, para gravação da voz e de solfejos em 1889, poucas semanas antes do golpe republicano que encerraria definitivamente a monarquia no Brasil

O pioneiro dos aparelhos de reprodução sonora, no Brasil, foi o aventureiro alemão Fred Figner (seu nome original era Friedrich Figner), que chegado a Belém do Pará em 1891 para comercializar fonógrafos e cilindros com música gravada, transferido para o Rio de Janeiro no ano seguinte, começou a vender cilindros com gravações de modinhas cantadas ao violão por Bahiano e pelo Cadete (ou KDT).[3]

Fred Figner, em 1897, começou a pagar Antônio da Costa Moreira (KDT) e Manuel Pedro dos Santos (Bahiano) para gravarem modinhas e lundus acompanhadas ao violão, para vendê-los como curiosidades. Em 1902 Fred Figner começou a gravar nos discos criados pelo alemão Émile Berliner, conhecidos então como chapas, que possuíam de um ou dois lados, que rapidamente atingiram grande vendagem.

Os aparelhos utilizados para a reprodução sonora eram os gramofones, munidos de uma tuba para a amplificação sonora, já que somente a vibração mecânica da agulha produzia o som ouvido. A gravação para esses aparelhos, até 1927, é, portanto, conhecida como gravação mecânica. O processo de gravação não permitia os altos volumes sonoros, que danificavam a matriz de cera, sendo necessários os movimentos de aproximação e afastamento do aparelho quando se emitiam sons fracos ou fortes. Certos instrumentos, como os violinos, não produziam boa sonoridade e a música orquestral tinha de ser totalmente transcrita para conjuntos baseados em instrumentos de sopro, como flautas e clarinetas. Esse fenômeno valorizou a utilização de sopros, violões e cavaquinhos nos conjuntos musicais populares, o que explica a pequena utilização das cordas tradicionais (violino, viola, violoncelo) nos conjuntos dessa época.

Foi somente em 1927, com o advento da gravação elétrica, que o disco teve sua primeira grande transformação, somente superada pelo advento do 33 rotações em 1964. As gravações e os aparelhos elétricos, intensamente explorados pela empresa Victor Talking machine, dos EUA, difundia um novo aparelho de reprodução sonora que pouco a pouco substituiu os gramofones: as eletrolas, popularizadas com o nome de victorolas ou vitrolas (de Victor). As inovações, na área de gravações sonoras, surgiram, a partir dessa época, com uma rapidez vertiginosa, devido ao imenso mercado que conquistavam. O advento do disco causou um enorme impacto na música ao vivo e, a partir da década de 20, seriam poucos os grupos que sobreviveriam sem vender sua música em forma de produto embalado. O capitalismo havia chegado definitivamente ao mundo musical. Em 1934 outra invenção revolucionária, desenvolvida pela Basf alemã: a fita magnética.

Durante a década de 20 o disco propagou os mais variados gêneros de dança e de canção, no Brasil, tanto nacionais como importados. Entre os principais estão: valsa vienense, a valsa romena, a valsa-serenata, a ranchera, as toadas nordestinas e as canções regionais, o *tango argentino* e o *tango brasileiro*, o *tanguinho*, a *valsa Boston*, a *marcha*, a *marcha carnavalesca* e a *marcha-rancho*, o *one-step*, o *two-step*, o *charleston*, o *fox-trot*, o *samba*, o *samba carnavalesco*, a *polca*, o *maxixe*, o *coco*, o *fado-maxixe*, o *cateretê*, o *rag-time* e a *rumba*.

---

[3] TINHORÃO, José Ramos. *Música popular - do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora Ática, 1981. 215 p. (Ensaios, v.69)

5. Músicos populares de destaque no período

Catulo da Paixão Cearense (São Luís, 1866 - Rio de Janeiro, 1946). Vivendo, desde os 10 anos de idade, no sertão do Ceará, foi com a família para o Rio de Janeiro em 1880, onde seu pai se estabeleceu como relojoeiro. Conheceu, em repúblicas de estudantes, músicos que compunham modinhas e danças de salão e os primeiros "chorões", como Viriato, Anacleto de Medeiros, Cadete e outros, aprendendo violão, instrumento que executou a vida toda, mas tocando também a flauta. No final da década de 1880, com a morte do pai, trabalhou como contínuo e estivador no Cais do Porto, porém conseguiu se matricular no colégio Teles de Menezes, onde estudou português, gramática e francês, interessando-se pela tradução de poesia francesa.

Catulo fundou um Colégio no bairro da Piedade, onde lecionava línguas. Começou a organizar, para o livreiro Pedro da Silva Quaresma, um repertório de letras de modinhas, lundus e cançonetas, que foram impressas em forma de cordel e em coletâneas, com os nomes de *O cantor fluminense*, *O cancioneiro popular* e as seguintes, que possuíam poesias suas: *O cantor fluminense*, *Lira dos salões*, *Novos cantares*, *Lira brasileira*, *Canções da madrugada*, *Trovas e canções*, *Choros ao violão*. Com suas poesias, cantava modinhas que aprendia de ouvido, sempre acompanhando-se ao violão. Compôs muito pouco, pois recolhia melodias já existentes, apenas compondo a letra e executando-as em festas, chegando a ser aceito pela elite carioca na década de 30. Catulo contribuiu para a aceitação do violão nos círculos da elite, já que o mesmo havia sido banido dos meios chiques desde fins do II Império.

Baiano (Manuel Pedro dos Santos). Nasceu em Santo Amaro da Purificação (BA) em 1887 e integrou, com cadete, Nozinho, Mário Pinheiro e Eduardo das neves o primeiro grupo profissional de cantores da Casa Édison. Em 1902 Baiano já havia gravado 73 músicas para Fred Figner, proprietário da Casa Édison do Rio de Janeiro. Participou de gravações históricas, como *Caboca di Caxangá* (Catulo da Paixão Cearense) *Pelo telefone* (1917), de Donga e Mauro de Almeida Era pago por música gravada e ganhava muito pouco. Morreu pobre e esquecido.

Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana, Rio de Janeiro, 1898-1973). Seu primeiro apelido foi *pizindim* ("menino bom", em um dialeto africano) e depois *bexiguinha*, devido a uma varíola que contraiu na infância. Da mistura desses dois apelidos resultou o *Pexinguinha* ou *Pixinguinha*, como foi conhecido até o final da vida. Seu pai, Alfredo da Rocha Viana era funcionário dos correios e também flautista, reunindo amigos para tocar em casa. Com o irmão Henrique aprendeu cavaquinho e já acompanhava o pai na música de festas aos 10 anos. Entre 1910-11 iniciou-se na flauta com o pai e aprendeu música com césar Borges Leitão, bombardinista e colega de repartição de seu pai. Nesses anos gravou seus primeiros discos para a Casa Faulhaber, como integrante do conjunto Pessoal do Bloco. Suas peças eram classificadas como tangos, maxixes, polcas e lundus, embora seu estilo já se enquadrasse no gênero *choro*. Estudou no Liceu Santa Teresa e depois no Colégio do Mosteiro de São Bento. Após ganhar do pai uma flauta importada da Europa, passou a tocar em 1911 no grupo de carnaval do rancho Filhas da Jardineira, organizado por Irineu de Almeida, tocando também em festas de seu bairro (Catumbi) e compondo *Lata de leite*, seu primeiro choro.

No carnaval de 1912 atuava como diretor de harmonia do rancho Paladinos japoneses. Nessa época recebeu atenção de seu irmão *China* (Otávio Viana), violonista profissional em salões de dança da Lapa, que o introduziu na vida profissional.

Começou a trabalhar na choperia La Concha, no grupo do pianista Pádua Machado, atuando posteriormente em vários grupos na Lapa, até integrar a orquestra do cine-Teatro Rio Branco, onde eram exibidos filmes, revistas e operetas, estreando na peça *Chegou o Neves*, em 1913. Pixinguinha, com 15 anos, destacava-se pelos improvisos e floreios à flauta, que entusiasmavam a platéia.

A partir de 1914 sua carreira tomou forte impulso, quando integrou o Grupo de Caxangá, organizado por João Pernambuco, especializado em músicas de origem nordestina que desfilava em carnavais. Em 1915 tocava também na sala de projeções do Cinema Palais e, em 1919, apresenta, com o Grupo de Caxangá (que já incluía o China) o samba *Já digo*, em resposta ao provocativo samba *Quem são eles?*, de Donga (1918). A epidemia de Gripe Espanhola de 1918 causou uma queda de público nos cinemas e Isaac Frankel, gerente do Palais, convidou Pixinguinha a organizar um conjunto para a sala de espera, a fim de aumentar a freqüência no cinema. Pixinguinha organizou, então, a partir de músicos do Grupo de Caxangá, *Os Oito Batutas*, o conjunto de maior sucesso de sua carreira e o primeiro grupo de música popular ou de "chorões" a fazer sucesso e a gravar no exterior. O grupo incluía voz, flauta, violões, piano, cavaquinho, pandeiro, bandola e reco-reco.

Os Oito Batutas estrearam em abril de 1919, classificado como "orquestra típica" e rapidamente passaram a se exibir em festas "chiques" da elite carioca. Em 1920 exibiram-se para os reis da Bélgica e, em 1921, empregaram-se no cabaré Assírio, no subsolo do Teatro Municipal, onde acompanhavam o dançarino Duque e sua companheira Gaby. foi por influência de Duque que o milionário Arnaldo Guinle financiou a viagem dos Oito Batutas a Paris em 1922, onde apresentaram-se durante seis meses no Dancing Shéhérazade. Retornaram para o assírio, mas logo depois partiram para Buenos Aires, onde gravaram para a Victor argentina.

As viagens internacionais fizeram Pixinguinha e Os Oito Batutas interessarem-se por novos instrumentos (saxofone, clarineta e pistom) e por novas formas de dança, sobretudo o *fox-trot*, que o grupo passou a executar de acordo com as técnicas observadas nos jazz-band. Em 1926, já executando esporadicamente o saxofone, casou-se com a atriz Albertina da Rocha, da Companhia Negra de Revista, com quem excursionou para o Prata. Em 1927 retornou à Argentina com os Os Oito Batutas em nova formação, que refletia a assimilação da música popular norte-americana: pistom, bateria, saxofone, banjo, piano e trombone.

Em 1928, com Donga, organizou a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, conjunto para as gravações Parlophon que acompanhavam principalmente os cantores Patrício Teixeira e Benício Barbosa. Nesse ano, gravou com sua nova orquestra o samba-choro *Carinhoso* (instrumental), com Pixinguinha ao solo de saxofone (somente em 1937 a peça receberia letra de João de Barro). Pixinguinha já era identificado como mestre do *choro*, mas também gravava muitos *sambas*, como o *Samba de nego* e *Ai, eu queria*, gravados por Francisco Alves em 1927. Os Oito Batutas continuavam a existir, gravando na Odeon em 1928. Quando a Victor Talking Machine of Brazil foi instalada, em 1929, Pixinguinha foi escolhido como músico e arranjador exclusivo, criando a Orquestra Victor Brasileira, que se destacava na música de carnaval. Em 1931 fundou novo conjunto, o Grupo da Velha Guarda (referência a músicos que outrora atuaram em bandas do exército ou da polícia), que gravou dezenas de discos pela Victor, acompanhando os cantores de sucesso da época, como Carmen Miranda, Mário Reis e Sílvio Caldas. No ano seguinte organizou, também para a Victor, a Orquestra Diabos do Céu, continuação do Grupo da Velha Guarda que estreou acompanhando Carmen Miranda. Em meio a todo esse sucesso e atividade, um fato em 1933 revela como era

difícil a vida do músico popular na época: Pixinguinha é nomeado fiscal da limpeza urbana no Rio de Janeiro...

Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, Rio de Janeiro, 1889-1974). Filho de um pedreiro e bombardinista e de Tia Amélia, que cantava modinhas e promovia festas e seções de candomblé. Passou a freqüentar, com a mãe, a casa de Tia Sadata na pedra do Sal, beco da Saúde, onde se reuniam os baianos que fundaram, em cerca de 1893 o Rancho Dois, um dos primeiros ranchos carnavalescos do Rio. Donga aprendeu, nesse ambiente, danças populares como o *jongo*, o *afoxé*, a *dança de velhos* e outras, provenientes da macumba e candomblé. Iniciou-se no cavaquinho aos 14 anos, tentando imitar o ídolo Mário Cavaquinho, mas em 1907 aprendeu violão com Quincas Laranjeiras, já iniciando a composição de modinhas. Em 1916 freqüentava as reuniões de samba na casa de Tia Ciata, onde freqüentemente encontrava Pixinguinha, Sinhô e outros. Foi dessas reuniões que nasceu *Pelo telefone*, o primeiro samba carnavalesco gravado. A composição originalmente iniciava-se com "*Pelo telefone o chefe da polícia mandou-me avisar*", alterado, por determinações da gravadora ou da própria polícia, para "*Pelo telefone o chefe da folia mandou-me avisar*".

Donga integrou o Grupo de Caxangá desde 1914 e, a partir de 1919, Os Oito batutas, como violonista, viajando com o grupo para a Europa em 1922. Retornou da França executando violão-banjo e, em 1926 integrava o Carlito Jazz, que acompanhava a companhia francesa Bataclan, que se exibia no Rio de Janeiro. Em 1928 retornou à companhai de Pixinguinha, integrando a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga e, em 1932, os grupos Velha Guarda e Diabos do Céu.

Cornélio Pires e a música caipira. Nascido em Tietê (SP) em 1884, interesou-se pelos costumes do interior do Estado desde o início do século. Em 1910 encenou na Universidade Mackenzie um velório típico do interior paulista, apresentando cantadores paulistas e uma palestra sobre o fenômeno. Nesse mesmo ano, lançou seu primeiro livro de versos, *Musa caipira*, e, em 1912, *Versos*. Suas palestras, a partir de 1914, passaram a ser chamadas de "palestras caipiras", nas quais contava anedotas, histórias do interior e imitava a pronúncia caipira. Publicava, em 1916, *Quem conta um conto...*, logo seguido por *Quem conta um conto... e outros contos*. O filme *O curandeiro*, de Antônio Campos (1918), foi baseado em seu conto *passe os vinte*.

O surgimento do personagem Jeca Tatu, no conto *Urupês* de Monteiro Lobato, estimulou os cantores caipiras que atuavam com Cornélio Pires ou já independentemente, a criar apresentações típicas, que popularizaram-se na década de 20. Em 1922 apresentou-se com o compositor Eduardo Souto na sede da Associação Brasileira de Imprensa durante as festividades do Centenário da Independência, onde também se apresentava a nova dupla caipira, dissidente dos Turunas pernambucanos (grupo fundado por João Pernambuco), Jararaca e Ratinho, primeira dupla caipira de sucesso.